

*Das weite Land* – „ein weites Feld“  
Zur Dramaturgie der Schnitzlerschen Entlarvungspsychologie

In seiner Untersuchung zu dem Schnitzler-Werk *Das weite Land* weist Christian Benne auf den seltsamen Widerspruch hin, dass dieses Drama „kaum Interpreten gefunden [hat]“, obwohl es zu den meistgespielten Stücken des österreichischen Autors zählt. Der eine von Benne erwähnte, aber von ihm wohl nicht mitgeteilte Grund dafür sei, dass das Drama geringe „interpretatorische Herausforderungen“ wegen der klaren Verhältnisse anzubieten habe.<sup>1</sup> Brechend mit den „hergebrachten Analysen“<sup>2</sup> deutet der Verfasser deshalb das Stück aus der Perspektive der Kierkegaardschen Philosophie. Ausgehend von der These, dass der zentrale Konflikt des Werkes „im Entscheidungszwang“ der jungen Erna bestehe,<sup>3</sup> kommt er zur Schlussfolgerung, dass Schnitzler „doppelbödig“ sei, „als die glatte Oberfläche vermuten lässt“<sup>4</sup>. Wir können zwar der ersten Feststellung weniger zustimmen, der letzten viel mehr, hinzufügend zugleich, dass die vielschichtige Ironie, die das ganze Werk umfasst, nur zum Teil aus dem Ironiebegriff Kierkegaards abzuleiten ist. Aus dramaturgischer Sicht kann diese nämlich auch tragische Ironie genannt werden, mit der Ergänzung, dass sie sich nicht nur in der linearen Handlungsführung als Vorwegnahme des Verhängnisses erweist, sondern in der Gesamtstruktur des Stückes vorhanden ist. Denn es gibt keine Strukturebene des Werkes, die durch ironische Spannung nicht bestimmt wäre und daraus ergibt sich die außergewöhnliche Komplexität dieses Schnitzler-Dramas.

Schon die Gattungsbestimmung „Tragikomödie“ verweist auf die widerspruchsvolle Schicksalsdarstellung, in der die Hybridität sowohl vom gesellschaftlichen Aspekt her als auch aus dessen Perspektivierung her untersucht werden soll. Obwohl die Lebenswege der meisten Hauptfiguren auf eine tragische Wende zugesteuert werden, will ihnen der Autor die Katastrophe einer klassischen Tragödie offensichtlich nicht zueignen. Und schon in dieser Verweigerung zeigt sich die ironische Ambivalenz, oder eher Polivalenz, mit welcher der Verfasser die von ihm so gut gekannte Oberschicht der *Fin de siècle*-Gesellschaft sieht. Diese Zwiespältigkeit bestimmt folglich auch die ganze Dramenstruktur, in der das virtuose Wechselspiel zwischen den äußeren Ereignissen und

1 Benne, Christian: *Das weite Land: Schnitzlers kierkegaardsche [sic!] Bilanz des Ästhetizismus*. In: *Modern Austrian Literature* 33 (2000), H. 3-4, S. 29-53, hier S. 29.

2 Ebd.

3 Ebd., S. 31.

4 Ebd., S. 50.

den meist versteckten Motivationen stattfindet. Hier geht es allerdings nicht bloß um dual konstruierte Gegenüberstellungen, denn sie sind mehrfach aufeinander bezogen, so dass sie schließlich eine schwer überschaubare Verflechtung von Oppositionen erzeugt.<sup>5</sup> Einer der wichtigsten Gegensätze ergibt sich aus der Spannung, die zwischen den tradierten Gattungsmerkmalen eines Konversationsstückes und deren ständigen Überholung durch Vertiefung der Motivationen in den Beziehungen der Hauptfiguren besteht. Denn hier gelingt es Schnitzler wohl am besten, die „doppelte Optik“ zu verwirklichen, jenen komplexen Kunstgriff, den Thomas Mann (nach Nietzsche) in der Wagnerschen Kunst würdigt und er selbst mit Vorliebe verwendet. Aus wirkungsästhetischer Sicht bezweckt nämlich auch dieses Werk gewiss sowohl dem Unterhaltungswunsch der Salongesellschaft als auch den tieferen intellektuellen Ansprüchen zu entsprechen. So sind im ganzen Stück Dialogszenen, bzw. Dialogteile zu finden, die einerseits das jeweilige Publikum (also auch heute noch) mit witzig schlagfertigen Repliken ergötzen, andererseits versuchen, in die kaum erforschbare Tiefe der menschlichen Seele einzudringen.

Auf der Oberflächenebene dominiert dementsprechend die Causerie, die geistreiche Plauderei, mit treffenden Aperçus, die sich oft als Selbstzweck entpuppen, weil sie das ebenbürtige geistige Niveau im Salonleben zu beweisen berufen sind, die aber hier auf der Tiefenebene des Dramas fast immer in die Schicksalsprobleme der Gestalten hineinreichen, auch wenn diese Vertiefung erst im weiteren Kontext konnotiert werden kann.<sup>6</sup> Die folgenden Textbeispiele können dieses doppelbödige Spiel beweisen. Mauer, der Arzt, der insgeheim in eine ganz junge Frau namens Erna verliebt ist, sagt zu Genia, indem er der gerade weggehenden Erna nachsieht: „Das ist eine, der man beinahe die Mutter verzeihn könnte.“<sup>7</sup> Diese ironisch geistvolle kurze Bemerkung verrät unwillkürlich die Zuneigung des nüchtern zurückhaltenden Mannes zu Erna. Gleich danach rät Genia dem Arzt, „die Sache“ zu „überlegen“, worauf er nach der Regieanweisung „*halb im Scherz*“ antwortet: „Ich glaube, ich bin ihr nicht elegant genug.“ (15) Dieses witzige, jedoch scheinbar belanglose Gespräch erhält seine wahre Bedeutung später, wenn wir nach dem erfolglosen Heiratsantrag des Arztes erfahren, dass er seine Chance bei Erna

5 Die Feststellung Ursula Kellers über die Dramaturgie des *Reigens*, gilt wohl auch für *Das weite Land*: „Die Schnitzlersche Dramaturgie ist der Schauplatz des denkbar raffiniertesten Ineinanders von Reduktion und Vielfalt und eben darin die präziseste Spiegelung des Habsburger Musters.“ In: Koebner, Thomas: Erläuterungen und Dokumente. Arthur Schnitzler: *Reigen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1997, S. 130.

6 „Unbewußte und bewußte Strebungen der Figuren gehen jedenfalls verdeckt in die Sprachform des Dramas ein.“ Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 150.

7 Schnitzler, Arthur: *Das weite Land*. In: Ders.: Professor Bernhadi und andere Dramen. Das dramatische Werk, Bd. 6. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1991, S. 7-100., hier S. 15. Im weiteren werden die Zitate aus dem Drama im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

richtig und vor allem treffend eingeschätzt hat. Denn seine bündige Selbstkritik enthält alles, was die junge Frau an ihm bemängelt: Weitläufigkeit, Abenteuerlust, Leidenschaft – Eigenschaften also, die sie in dem Freund ihres Verehrers, in dem Fabrikanten Friedrich findet, den sie dann auch mit leidenschaftlicher Liebe erobert. Eine viel schwerwiegendere Konnotation verbirgt der pointierte Dialog zwischen Hofreiter und Mauer, die den Selbstmord Korsakows kommentieren. Als der Arzt erwähnt, dass er sich noch als Schüler umbringen wollte, weil ein Professor ihn „ins Klassenbuch geschrieben hat“, bemerkt der Fabrikant mit für ihn charakteristischer ironischer Leichtigkeit: „In einem solchen Falle hätt' ich lieber den Professor umgebracht ... Nur wäre ich dann ein Massenmörder geworden“. (21) Dieser Satz bekommt eine düster antizipierende Bedeutung nach dem Duell, in dem Hofreiter den jungen Fähnrich tötet.

Das Maskenhafte, das lügenhafte Spiel, das bis zum Ende des Stückes aufrecht erhalten bleibt, hält alle Teilnehmer der Dramenhandlung gefangen, auch diejenigen, die andere Wertvorstellungen haben und gerade das erzeugt das tragische Element des Werkes. Sie bilden nämlich mit ihrer inneren Abneigung, schonungslosen Kritik und Ausbruchversuchen den anderen Pol auf der Tiefenebene, der die ganze Dynamik des Stückes erzeugt. Da in der Wertstruktur der Dramenwelt die gegensätzlichen moralischen Positionen nicht so rein herauskristallisiert vorzufinden sind wie in den klassischen Tragödien, werden auch die Konflikte entschärft, abgemildert ausgetragen. So werden auch die tragischen Ereignisse nie zu einem kathartischen Höhepunkt gelangen, weil in dieser geschlossenen *Fin de siècle*-Gesellschaft niemand mehr zu erlösen ist. Jedoch, sowohl die Figurenkonstellationen als auch die Handlungsführung markieren wahrnehmbare Trennungslinien. Die Wertakzente des Werkes zeugen deutlich von einer veränderten Darstellungsperspektive, hinter der eine „kritische Distanz“ zu den Jugenderfahrungen des Autors steckt, wie das von Alfred Doppler ausführlich erörtert wird.<sup>8</sup> Die fein nuancierte Perspektivierung meidet zwar sorgfältig jede schematische Polarisierung, nivelliert aber keineswegs. Die moralischen Werte werden zwar meistens verspielt, verscherzt und sogar verhöhnt, jedoch nicht von allen und vor allem nicht in demselben Maße. Die Normen werden in dem leichtfertigen Gesellschaftsspiel hemmungslos verletzt, aber die Ahnung von ihrer Existenz ist noch da. Obwohl das Gewissen der meisten Hauptfiguren an der Oberfläche verdrängt wird, ist es sogar in ihnen latent vorhanden, nicht zuletzt deshalb, weil es auch in ihrer Gesellschaft Menschen gibt, die andere Lebens- und Wertvorstellungen haben. Die wichtigste Spannungsquelle des Dramas ist deshalb gerade auf die Konfrontation der entgegengesetzten Einstellungen der Protagonisten zum Leben zurückzuführen. Dementsprechend gibt es nicht nur je

8 Doppler, Alfred: Arthur Schnitzler: Das weite Land. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd.1. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1996, S. 69-92, hier S. 73-77.

eine Schlüsselfigur – den Hofreiter, wie Doppler behauptet, bzw. Erna (nach der Meinung Bennes) –, sondern drei: denn außer den Beiden spielt auch Genia, die Frau des Hofreiters eine entscheidende Rolle im Stück. Sie sind nämlich Vertreter jener Grundpositionen, welche die ganze Gruppendynamik der Figurenverhältnisse und dadurch auch die Richtung der Schicksalswege entscheidend bestimmen. Im Folgenden werden diese repräsentativen Rollen (zusammen mit ihren Wirkungsbereichen) und ihre Bewegungsfunktionen untersucht.

Dopplers These, nach der Hofreiter „der Mittel- und Kristallisationspunkt des personenreichen Stückes“ sei,<sup>9</sup> sollte abgewandelt werden: Denn der Fabrikant stellt zwar den wichtigsten Kristallisationspunkt im Drama dar, kann aber keineswegs dessen einzigen Mittelpunkt bilden, denn seine zentrale Rolle wird immer wieder unterminiert. Nicht zuletzt durch seine eigenen Schwächen und Verunsicherungen. Zweifelsohne ist er die „dominierendste“ Persönlichkeit in der Gesellschaft: einerseits als Machtmensch, der reich und erfolgreich ist, andererseits, weil er sein Ansehen nicht nur der äußeren gesellschaftlichen Position zu verdanken hat, sondern auch seiner Bildung und Intelligenz. Diese weltmännische und kultivierte Eleganz strahlt wohl sogar größere Ausstrahlungskraft aus, als sein Reichtum, in dem er auch innerhalb seines engeren gesellschaftlichen Kreises in der Person des Bankiers Natter eine entsprechende Konkurrenz hat. Nicht nur zu seinem Schicksal, sondern auch zur Entfaltung der Geschehnisse innerhalb seines Bannkreises gehört aber die Paradoxie, dass seine Einflussstärke zum großen Teil auf seine widerspruchsvolle Persönlichkeit zurückzuführen ist. Seinem Rationalismus, der sein Handeln nicht nur im Geschäfts- sondern häufig auch im Privatleben bewirkt, stehen nicht selten die für ihn selbst unkalkulierbaren, irrationalen Motivationen gegenüber.<sup>10</sup> Er führt ein eigenartiges „Doppelleben“, in dem sein bequemes und berechenbares Ich sich in die heuchlerisch aufrechterhaltene bürgerliche Welt reibungslos einfügt, in dessen Tiefe aber auch seine „dämonischen“ Wesenszüge zur Geltung kommen. Und gerade diese Tiefenströmungen der Seele führen zum Zusammenbruch jener Scheinwelt, die er selbst mit seinem ganzen bisherigen Leben unterstützt hat. Eine weitere Paradoxie seines Schicksals besteht darin, dass die irrationalen Kräfte seines Wesens sich in entgegengesetzter Richtung bewegen. Während seine späte Liebe zu Erna ihn in eine reinere Welt der Gefühle verlockt, deren illusionärer Perspektive er sich aber zugleich bewusst ist, lässt er durch das wahrhaft Unheimliche und Dämonische seines Ich alles aufs Spiel setzen, indem er Otto, den jungen Geliebten seiner Frau zum Duell fordert und ihn tötet.

Diese Komplexität des Ich zeigt sich auch in der Figurengruppierung, in der die Rollenfunktionen – zumindest im Falle der Hauptgestalten – die unterschiedlichen Wert-

9 Ebd., S. 77.

10 Fliedl hebt in der gesellschaftlichen Repräsentanz Friedrichs „die durch Charme gedeckte Brutalität“ hervor. Fliedl 2005, S. 152.

vorstellungen darstellen. So kommt Mauer, dem Freund des Hofreiters eine eigenartige Rolle zu, indem er durch sein fest normatives Weltbild auch das „bürgerliche Gewissen“ Friedrichs zu Wort kommen lässt. In den Dialogen zwischen dem Arzt und Friedrich spielt sich zum größten Teil der Kampf zwischen Rationalität und Irrationalität, Vernunft und Leidenschaft, Moral und Unmoral ab, insofern Mauer das erste während Friedrich hauptsächlich das zweite Prinzip vertritt. Die Einschränkung ‚hauptsächlich‘ weist zugleich darauf hin, dass der Arzt eine Art läuternde und durchleuchtende Rolle im Leben des Fabrikanten hat, er ist quasi das „bessere“ oder zumindest nüchternere Ich von Friedrich. Deshalb zieht ihn Hofreiter viel mehr in dieser Qualität zu Rate als in der des Arztes. Mauer gegenüber stellt der Hoteldirektor Aigner – mit den Worten Dopplers – „eine verkleinerte pseudodämonische, sentimentale Parallelfigur zu Hofreiter dar“<sup>11</sup>. Als Lebensgenießer und Fraueneroberer hat er eine ähnlich leichtfertige Lebensweise wie Hofreiter, mit dem wesentlichen Unterschied, dass er seine Untreue gegenüber seiner Frau Anna, die er nach langen Jahren noch immer liebt, einst eingestanden hat und seine Sünde als solche anerkennt. Anna geht mit ihren moralischen Prinzipien am weitesten, sie ist nämlich beinahe schon eine Aussteigerin, die nach der Scheidung vollkommen zurückgezogen lebt, obwohl sie eine Schauspielerin ist.<sup>12</sup>

Auch diese kurz dargestellte und keineswegs vollständige Figurenkonstellation zeigt schon, dass die Wertpole zwar markiert sind, ihre Repräsentanz jedoch viel komplexer darin ist, was die Entstehung tragischer Konflikte im klassischen dramaturgischen Sinne betrifft. Zur Entschärfung der Katastrophe trägt nämlich der Umstand wesentlich bei, dass gerade die Todesopfer des Dramas Nebenrollen haben. Korsakow erscheint nicht einmal auf der Bühne, bloß seine Todesnachricht wird kommentiert, das allerdings gleich am Anfang. Otto tritt zwar mehrmals im Stück auf, bleibt jedoch eigentlich eine Episodenfigur, auch wenn seine Rollenfunktion durch das Liebesabenteuer mit Genia und vor allem durch seinen Tod wesentlich erhöht wird.

So gibt es nur eine Gestalt, Genia, der das tragische Schicksal am meisten zufällt, denn sie verliert wahrscheinlich das Meiste in der Dramengeschichte. Merkwürdigerweise wird ihr und ihrer Rollenfunktion in der Fachliteratur meines Erachtens geringere Bedeutung zugeschrieben, als sie sie in dem Stück in Wirklichkeit hat. Denn sie ist eine ebenbürtige Partnerin des Hofmeisters, dessen Frau sie ist. Sowohl in ihren Äußerungen als auch in ihrem Handeln zeichnet sich ihre souveräne Persönlichkeit aus. Das Tragische ihres Schicksals besteht darin, dass ihre Entscheidungen – ohne ihre Absicht – zu verhängnisvollen Ereignissen führen. Denn sowohl ihre Liebesverweigerung als auch ihre Liebeserfüllung verursachen den Tod der beiden Männer, die sie sehr lieben.

11 Ebd., S. 82.

12 Rieder betont ihre „Seelengröße, mit der Schnitzler gern seine Frauengestalten begabt.“ Vgl. Rieder, Heinz: Arthur Schnitzler. Das dramatische Werk. Wien: Bergland Verlag 1973, S. 82.

Dass sie – trotz ihrer zurückhaltenden Persönlichkeit – in den Dramengeschehnissen so eine Schlüsselrolle erhält, ist auf ihr inneres Gewicht und ihre natürliche Ausstrahlungskraft zurückzuführen, welche sie weit über die Salongesellschaft erheben. Das folgende Gespräch zwischen ihr und dem Fabrikanten über Korsakow, der sich wegen seiner hoffnungslosen Liebe zu Genia umgebracht hat, zeigt deutlich die Haltung und Selbstachtung der Frau:

GENIA. Es tut mir sehr weh, daß er gestorben ist. Aber zu bereuen, zu bereuen hab' ich doch nichts?!

Hätt' er mir gesagt, was er vorhat – hätte er mir ... Oh, ich hätte ihn schon zur Vernunft gebracht ...

FRIEDRICH. Wie denn –?

GENIA. Ich hätte ihm das Wort abgenommen ...

FRIEDRICH. Was denn? Aber red' nicht! Du hättest ihm kein Wort abgenommen; – du wärest einfach seine Geliebte geworden ... selbstverständlich.

GENIA. Ich glaub' nicht.

FRIEDRICH. Aber ich bitt' dich!

GENIA. O, nicht deinetwegen. Nicht einmal wegen Percy.

FRIEDRICH. Ja, warum?

GENIA. Um meinetwillen! (30)

Die Stationen ihres Schicksalsweges zeugen von der Bewahrung ihrer inneren Integrität, auch wenn sie sich nach der Liebesaffäre mit dem Fähnrich nicht mehr zurechtzufinden meint (102). Sie bleibt zwar Gefangene der Gesellschaft, deren Lügenhaftigkeit sie früh durchschaut und verachtet, wird sich aber nie mit der zynischen Nivellierung der humanen Werte identifizieren können. Im Rückblick auf die Enttäuschung wegen der Untreue ihres Mannes spricht sie gegenüber dem Arzt von der inneren „Auflehnung“ mit Gedanken an eine „Revanche“; der Selbstmord des russischen Klavierspielers zeigt aber, dass sie weder die anderen noch sich selbst betrügen kann und will. Auf das Geständnis der Frau, erwidert der Arzt mitfühlend zugleich vorausdeutend: „Na, vielleicht kommt's noch. Es kann auch Ihnen einmal die Stunde des Schicksals schlagen, Frau Genia.“ (17) Nach langjähriger Resignation begegnet sie dann auch in der Tat der Liebesleidenschaft und Liebeserfüllung, doch kann und will sie nicht in „unwahren Beziehungen“ leben, wie Frau Meinhold das von ihrem Sohn behauptet (105) und schickt den jungen Geliebten weg.<sup>13</sup> Das tut zwar auch ihr Mann nach dem tödlichen Duell, indem er Ernas Angebot, ihm zu folgen, kategorisch ablehnt, sein Verzicht kommt aber zu spät und entbehrt jener moralischen Einsicht, die Genia eigen ist.

Eine ähnlich eigenständige Person stellt Erna dar, die Rivalin, die aber von Genia gar nicht als solche betrachtet wird. Das scharfsinnige und offene Mädchen kann ihr ja Friedrich nicht wegnehmen, weil sie ihn schon längst verloren hat. Die konflikttragende

13 Die Annahme Reys, dass die Frau „Ehebruch aus Liebe zu ihrem Mann“ begeht, ist kaum zu bestätigen. Vgl. Rey, William: Arthur Schnitzler. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1968, S. 96.

Funktion Ernas besteht darin, dass ihre Liebe zu Friedrich in dem alternden Mann gewaltige Gefühle auslöst, die er – im Gegensatz zu seiner Frau – nicht bewältigen kann und will. Die Entdeckung oder eher: Wiederentdeckung der wahren Liebe bewirkt ihn zu jugendlichen Gesten, die aber bei ihm schon trotz ihrer Wahrhaftigkeit ein wenig grotesk erscheinen und ihn selbst verwirren. So treiben ihn die unkontrollierbaren Emotionen, in denen sich Sehnsucht, sexueller Trieb, Bewusstsein des Ausgeliefertseins, düstere Ahnung von der Zukunftslosigkeit seiner Leidenschaft verbunden mit Eitelkeit und Angst vor der triumphierenden Jugend wohl in unbändigem Hass und zerstörerischer Wut vereinigen.<sup>14</sup> Der verhängnisvolle Konflikt entsteht also nicht zwischen ihm und Otto, sondern in der irrationalen Tiefe seiner eigenen Seele. Die elementare Zuneigung des Mädchens zu ihm basiert zum größten Teil auf ihrer inneren Verwandtschaft, auf der Vorliebe zum Unkonventionellen und Abenteuerlichen. Das sehen wir am besten in der Wahl Ernas, mit der sie die Annäherung des Arztes abwehrt und sich zur unheimlichen Welt Hofreiters bekennt:

ERNA. Sie sind wirklich ein anständiger Mensch, Doktor Mauer! Man hat so das Gefühl, wenn man Ihnen einmal sein Schicksal anvertraut ... da ist man dann im Hafen. Da kann einem nichts mehr geschehn.

MAUER. Hoffentlich ...

ERNA. Nur weiß ich nicht recht, ob dieses Gefühl der Sicherheit etwas so besonders Wünschenswertes bedeutet. Wenigstens für mich. Wenn ich ganz aufrichtig sein soll, Doktor Mauer, mir ist manchmal, als hätt' ich vom Dasein auch noch andres zu erwarten oder zu fordern als Sicherheit – und Frieden. Besseres oder Schlimmeres – ich weiß nicht recht. (43)

Dieser irrationale Impuls ist zwar ähnlich, aber nicht derselbe bei den Geliebten. Während die „Dämonie“ Ernas dabei hilft, ihre Autonomie zu bewahren, indem sie sich weigert, eine traditionelle Frauenrolle zu spielen, kann die irrationale Kraft bei Friedrich wirklich diabolisch-zerstörerisch wirken. Dieser Unterschied ist schließlich auch damit zu erklären, dass Erna als junge Frau noch bedingungslos lieben kann, der anscheinend ausgebrannte Mann hingegen dazu nicht mehr fähig ist. Dabei wird Erna trotz ihrer Jugend gleich am Anfang als „Menschenkennerin“ (26) vorgestellt, deren „Produktionen auf dem psychologischen Seil“ (11) nicht nur von ungewöhnlichem Scharfblick, sondern oft auch von schonungslosen Bemerkungen zeugen.

Erna ist nicht die einzige Dramengestalt, die sich durch ihre seelenseziererische Lust und Gabe auszeichnet. Mauer hat ebenfalls „seinen diagnostischen Blick“ (16) und auch die anderen Hauptfiguren sprechen gern über Seelenangelegenheiten, denn statt der Handlungen sind die Situationen wichtiger für sie. Die eingangs erwähnte Mehrschichtigkeit zeigt sich auch im Psychologismus der Dramenwelt, in der die vertraulichen und

14 S. dazu noch: Offermanns, Ernst L.: Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München: Wilhelm Fink Verlag 1973, S. 54-55.

tiefgründigen Zwiegespräche in anderen Szenen durch leichtere Konversationen abgelöst werden.<sup>15</sup> Denn – wie Friedrich sagt – das Amüsement „ist doch das Wichtigste bei jeder Unterhaltung. Ob man die Wahrheit zu hören kriegt, weiß man ja doch nie.“ (92) Die Grenzen sind deshalb oft verschwommen.

Nicht einmal aber die klärenden Gespräche können die zum Scheitern verurteilten Protagonisten retten, weil sie im Labyrinth ihrer eigenen Gefühle und ihres sinnlosen Lebens herumirren.<sup>16</sup> „Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches ... Das Natürliche ... ist das Chaos [...] die Seele ... ist ein weites Land“ (71) – so lautet das resignierte Fazit von Aigner, dem die floskelhafteren Worte Friedrichs im Stück vorangehen: „das Leben ist schon eine komplizierte Einrichtung!“ (31). Diese Binsenweisheit klingt im Zusammenhang mit dem ganzen Werk schon als Rechtfertigung, ähnlich wie seine Antwort auf die Empörung seiner Frau nach dem mörderischen Duell: „So einfach ist das nicht. Hineinschaun in mich kannst du doch nicht. Kann keiner.“ (108) Wenn das ganze Leben und das Ich selbst unerkennbar sind, ist der Mensch wegen seiner Taten kaum zur Verantwortung zu ziehen – darin enthüllt sich unter anderem der Nihilismus der *Fin de siècle*-Attitüde. Der Autor lässt aber seine Dramenwelt viel komplexer erscheinen. Denn Schnitzler, der auch ohne die Freudschen Erkenntnisse selbst ein außergewöhnlicher Menschenkenner war, stellt die tiefsten Regungen und elementaren Widersprüche der menschlichen Seele dar, auch diejenigen also, die weit über ihre Zeitbezogenheit hinausgehen.<sup>17</sup>

Der zum Titel erhobene Skeptizismus bestimmt auch die Grundperspektive des Dramas, in dem sich die Protagonisten selbst entlarven. Aber nicht nur sie. Auch der Künstler der Jahrhundertwendezeit wird bloßgestellt. Zunächst hören wir die höhnisch-schonungslose Kritik von der Seite des Arztes:

Ich bitt' dich, ein Künstler! Die sind alle mehr oder weniger anormal. Schon daß sie sich so wichtig nehmen. Der Ehrgeiz an und für sich ist ja eine Geistesstörung. Dieses Spekulieren auf die Unsterblichkeit! Und die reproduzierenden Künstler, die haben's gar schlecht. Sie mögen so groß sein, wie sie wollen, es bleibt doch nichts übrig als der Name und nichts von dem, was sie geleistet haben. Ich glaub' schon, daß einen das verrückt machen kann. (21)

Später in dem Dialog zwischen dem Fabrikanten und dem Schriftsteller Rhon denunziert Hofreiter die Dichter mit der Frage, ob sie „nicht meistens nur aus gewissen innern

15 Offermanns verweist darauf, dass sich der Gegensatz von ‚Abenteuer‘ und ‚Konvention‘ in diesem Stück „in das Innere der Protagonisten selbst“ verlagert. Offermanns 1973, S. 51.

16 „Auflösungserscheinungen werden besonders in den Familien- und Freundschaftsbeziehungen offenkundig“ – so summiert Perlmann diese Situation. Vgl. Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler 1987, S. 92.

17 „Der unbestechliche Moralist durchdringt die Vorwände und Vorspiegelungen, das Gespinnst aus Halbwahrheiten und Selbsttäuschungen [...]“. Baumann, Gerhart: Arthur Schnitzler. Die Welt von Gestern eines Dichters von Morgen. Frankfurt am Main; Bonn: Athenäum Verlag 1965, S. 31.



Mängeln ... Dichter werden –?“ (74) Sein Argument ist (nach Lombroso, Nietzsche, Thomas Mann usw.) keineswegs neu: „viele Dichter sind geborene Verbrecher nur ohne die nötige Courage“. (Ebd.) Ungewöhnlich, beinahe unmotiviert scheint aber die Demaskierung der Künstlerexistenz in diesen dramaturgischen Kontexten, außer dass sie (auch) die Selbstironie des Autors enthält. Denn nur so können wir die mehrschichtige Funktion des Titels verstehen und deuten, wenn wir auch die in ihm steckende Ratlosigkeit und Verunsicherung selbst als doppelbödig betrachten. Diese Art selbstreflektierende Ironie hat manches von der Tonio Krögerschen Abrechnung, insofern auch Schnitzler den dekadenten Ästhetizismus überholt. Er bleibt zwar immer ein Repräsentant der Wiener Moderne, aber distanziert sich zugleich kritisch von der trügerischen Welt des *Fin de siècle*. Diese Spannung, diese Diskrepanz zeigt sich nicht zuletzt in der eigentümlichen Symbiose von impressionistischen und naturalistischen Elementen auch in diesem Werk. Einerseits wird nämlich die Gegenwartsbezogenheit, die impressionistische Aufwertung des Glücks im Augenblick auch hier, in den Worten Hofreiters verlautet: „Nicht von der Zukunft sprechen, Kind. Man soll nichts vorhersagen, für sich nicht und für andre. Nicht für die nächste Minute! Glaub‘ mir.“ (88)<sup>18</sup> Mit fast denselben Gedanken versucht Fritz in *Liebelei* seine Geliebte Christina zu ernüchtern: „Sprich nicht von Ewigkeit. *Mehr für sich*. Es gibt ja vielleicht Augenblicke, die einen Duft von Ewigkeit um sich sprühen. – ... Das ist die einzige, die wir verstehen können, die einzige, die uns gehört ...“,<sup>19</sup> Gegenüber diesem impressionistischen Bekenntnis, das der rettenden Perspektive des *Kairos* entbehrt und nur die Täuschung der menschlichen Beziehungen sieht, steht die Wirklichkeit des Milieus als einzige Wahrheit in dieser Welt. Fällt es nicht auf, mit welcher Präzision und Ausführlichkeit sowohl die Bühnenräume als auch Bewegungsgesten beschrieben werden? Wozu diese naturalistische Detailliertheit, die zumindest für die Inszenierung vollkommen überflüssig ist? Der auch in der Bühneninszenierung versierte Schriftsteller weiß das wohl. Die Funktion der Gegenständlichkeit besteht wahrscheinlich in der Dokumentation einer untergehenden Welt, die nicht nur aus Lüge und Betrug bestand, sondern auch eine ästhetische Lebensform darstellte, deren Wirkung sich kaum einer entziehen konnte. Vor allem ein Dichter nicht.

18 Vgl. dazu noch: Offermanns 1973, S. 52.

19 Schnitzler, Arthur: *Liebelei*. Reigen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1973, S. 53.